

DON QUICHOTTE EN SUDBURY. OBSERVACIONES SOBRE UNA REPRESENTACIÓN TEATRAL EN UNA COMUNIDAD FRANCO-ONTARIANA

María Teresa PISA CAÑETE
Universidad de Castilla-La Mancha

1. INTRODUCCIÓN

Del 17 al 27 de noviembre de 2004¹ *Don Quichotte*² de Jean-Pierre Ronfard fue representada en el *Théâtre du Nouvel Ontario (TNO)* (Sudbury, Ontario)³. Ésta había sido la obra elegida para la tradicional representación comunitaria de cada temporada. La característica de este tipo de puesta en escena es que

¹ Asistí a dicha representación el día 25 de noviembre de 2004. La elaboración del presente estudio no hubiera sido posible sin la ayuda de Hélène Dallaire, directora de la representación, y de Lise Lalonde, coordinadora de las actividades del *Théâtre du Nouvel Ontario*, que tuvieron la amabilidad de facilitarme una copia de la obra de teatro.

² A partir de ahora distinguiremos *Don Quichotte*, obra de teatro escrita por Jean-Pierre Ronfard, de Don Quichotte, personaje de dicha obra, y de *Don Quijote de la Mancha*, obra de Miguel de Cervantes, así como de don Quijote, personaje de esta novela.

³ La obra fue puesta en escena por primera vez el 6 de noviembre de 1984 en el *Théâtre du Trident* (Québec), y el texto fue editado un año después. Todas las referencias a la obra de Ronfard pertenecen a Jean-Pierre Ronfard: *Don Quichotte*. Québec: Leméac, 1985.

los actores no son profesionales sino aficionados y para algunos de ellos (como el actor que encarnaba a Don Quichotte) ésta era su primera actuación⁴.

La apuesta por nuevas formas de hacer teatro es lo que ha marcado al *TNO* desde su creación. Fue fundado en 1970 por un grupo de jóvenes universitarios defensores del teatro como plataforma de reivindicación cultural en el Ontario francés. Introducen las creaciones colectivas, en las que los actores son a la vez autores, productores y directores de las obras, y pretenden llevar a escena su realidad más inmediata, así como expresarla a través de su variante de la lengua francesa, el franco-ontariano⁵. La puesta en escena de *Don Quichotte* por el *TNO* pone de manifiesto que el objetivo de que la comunidad participe en el teatro sigue presente hoy en día.

2. EL PAPEL DEL AUTOR EN EL TEATRO CANADIENSE

El hecho de que Jean-Pierre Ronfard (1929-2003) preste su rostro al dibujo animado que da la bienvenida a los usuarios de la página electrónica del *Nouveau Théâtre Expérimental*⁶, es signo inequívoco del gran papel que este dramaturgo desempeñó dentro del teatro canadiense moderno. Aunque de origen francés, desarrolló casi toda su carrera teatral en Canadá. En 1975 fue cofundador del *Théâtre Expérimental de Montréal*, el cual, después de una reorganización interna, pasó a llamarse *Nouveau Théâtre Expérimental* en 1979. Dos años más tarde esta compañía junto con otras dos (*Carbone 14* y *Omnibus*) se asociaron bajo el nombre de *Espace Libre*⁷. Los ideales fundadores

⁴ Según una conversación mantenida con el actor, después de la representación del día 25 de noviembre de 2004.

⁵ Después de la *Revolución Tranquila*, que tuvo lugar en Québec en los años 60 y que supuso una cierta independencia política y cultural de esta región, las demás comunidades franco-canadienses tuvieron la necesidad de reformular su identidad, siendo la cultura una vía fundamental de este proceso. Así, la defensa de su lengua y la cultura franco-ontariana llevada a cabo por el *TNO* fue pionera en su época y a la vez muy significativa. Michel Rodrigue: "1970-1975 – Une nouvelle vision: la création collective". En: Guy Gaudreau (ed.): *Le Théâtre du Nouvel Ontario. 20 ans*. Sudbury: Édition *TNO*, 1991, págs. 13-27.

⁶ www.nte.qc.ca.

⁷ La dirección de la página web de esta agrupación teatral es: www.espacelibre.qc.ca.

de esta asociación siguen vigentes todavía hoy: la renovación del arte teatral y la redacción y puesta en escena de obras propias.

En 1999 recibió el premio Denise-Pelletier, la más alta distinción dentro de las artes escénicas que otorga el gobierno de Québec. Entre sus obras hay creaciones (*Cinquante, Corps à corps*) y adaptaciones (*Don Quichotte, Lear, Médée*), las cuales él mismo escribía y dirigía. Ronfard vivió en Francia una serie de reivindicaciones dentro del teatro que determinaron su concepción de este arte⁸. Allí, después de la Segunda Guerra Mundial, surge una nueva forma de concebir el teatro: “un théâtre public” que piensa, innova, provoca e intenta dar cuenta del mundo o tener un efecto sobre él, frente a “un théâtre privé”, que entretiene o ayuda a digerir la realidad⁹.

Los acontecimientos de mayo del 68, con su rechazo a la cultura burguesa, también influyeron en el mundo de la escena¹⁰. Jean-Pierre Ronfard estaba entonces en París. Allí experimentó el teatro en la calle y las representaciones colectivas, que marcaron su manera de concebir el teatro. Para él el teatro debe ser un vehículo de la libertad y un factor de acción social.

3. DON QUICHOTTE. VIVIR UNA ILUSIÓN Y LA ILUSIÓN DRAMÁTICA

Esta adaptación de la obra de Cervantes presenta una reflexión sobre un elemento que ha preocupado a dramaturgos y teóricos teatrales desde la antigüedad clásica: la ilusión dramática. *Don Quichotte* sirve a Ronfard para establecer un paralelismo entre la toma de conciencia de la realidad que vive el personaje y también el público. Es decir, si la percepción de la realidad de Don Quichotte (afectada por los libros de caballería) se va normalizando a lo largo de la representación, ciertos elementos de la puesta en escena pretenden romper la ilusión dramática del espectador y recordarle que asiste a una obra de teatro. Desarrollaremos este tema más adelante al hablar del teatro dentro del teatro.

⁸ Ronfard inmigró a Canadá en 1960. Antes fue profesor de francés, latín y griego en Francia, Grecia, Portugal y Austria y trabajó en una compañía de teatro en Argelia.

⁹ Jean-Pierre Ryngaert: *Lire le théâtre contemporain*. Paris: Dunod, 1993, pág. 30.

¹⁰ *Ibíd.* pág. 36.

Ronfard, por una parte, quiere dejar muy claro al espectador que asiste a una obra de teatro y, por otra parte, introduce modificaciones con respecto a la novela cuyo objetivo es hacer más comprensible para el público el mundo de la representación. Consideramos que esta actitud corresponde al doble juego de la ilusión del que habla Patrice Pavis y que, según este autor, está presente en todo teatro que no se niega a sí mismo sino que muestra un equilibrio entre los efectos de realidad y de irrealidad. Pavis añade: “L’illusion présuppose le sentiment de savoir que ce que nous voyons au théâtre n’est qu’une représentation.”¹¹ A continuación comentaremos las modificaciones que Ronfard introduce en su obra.

4. MOTIVACIONES DE LA ADAPTACIÓN

La obra de teatro *Don Quichotte* no está compuesta de actos sino de escenas (un total de veinte) y consta de un entreacto entre las escenas octava y novena¹². Seguidamente y con el objetivo de hacer más comprensible el análisis de la obra, presentamos un resumen de la misma: se levanta el telón y los parientes y conocidos¹³ de Monsieur Quijano temen que se haya marchado, convencido de ser un caballero andante. Esta hipótesis es confirmada por las palabras de la granjera Aldonza Lorenzo, a quien Monsieur Quijano fue a visitar antes de abandonar el pueblo. Aldonza no entendía las palabras de Monsieur Quijano “Dulcinée du Toboso” (Escena I¹⁴). Monsieur Quijano

¹¹ Patrice Pavis: *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Éditions sociales, 1980, pág. 210.

¹² En la puesta en escena por el TNO hubo acompañamiento musical durante el entreacto. El actor que encarnaba a Sancho tocaba la guitarra y cantaba junto a otros actores. El público podía permanecer en la sala o salir.

¹³ Ronfard cambia el nombre o la función de algunos personajes con respecto a la obra de Cervantes. Si en Cervantes Nicolás es el barbero que acompaña al cura (I/cap. V/pág. 74), en Ronfard Nicolás es un sirviente de la casa de Monsieur Quijano y, mientras que en Cervantes Sansón Carrasco es un bachiller (II/cap. III/pág. 647), en Ronfard el Docteur Samson Carrasco es el compañero de Le curé. Todas las referencias a la obra de Cervantes pertenecen a esta edición: Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha* (ed. dir. por F. Rico). Barcelona: Crítica (Instituto Cervantes), 1998.

¹⁴ Escena I: ‘Disparition de Monsieur Quichotte’. A partir de ahora señalaremos al lado del título de cada escena de la obra de Ronfard el fragmento o fragmentos de la novela de Cervantes recogidos en la adaptación teatral. Si no se indica ninguna referencia a la obra de Cervantes, como en este caso, quiere decir que la escena es una invención del autor franco-canadiense.

abandona la llanura¹⁵ y se denomina a sí mismo Don Quichotte de la Manche (Escena II¹⁶). Su primer objetivo es ser armado caballero andante, hecho que tiene lugar en un albergue (Escena III¹⁷). Después de dos aventuras (Escenas IV y V¹⁸) vuelve a su casa, donde le dicen que un enemigo ha hecho desaparecer sus libros (Escena VI¹⁹). Entonces conoce a Sancho Panza, a quien convence para que sea su escudero a cambio del gobierno de una isla (Escena VII²⁰). Don Quichotte reinicia su camino acompañado de Sancho. Juntos viven una serie de aventuras y encuentran a otros personajes (Escenas VIII, IX, X y XII²¹). Por otro lado, Don Quichotte sufre una locura de amor y quiere demostrar a Dulcinée el amor que siente por ella y la crueldad de sus desdenes. Así, pide a Sancho que sea el mensajero de una carta de amor (Escena XIII²²) mientras él espera en las montañas (Escena XIV²³). Cuando Sancho llega a la llanura, los parientes y conocidos de Monsieur Quijano temen por su salud e idean un plan para hacer que regrese; esto es que la princesa Micomicona necesita los servicios de Don Quichotte (Escena XVI²⁴). Sancho cumple con su misión y va

¹⁵ El lugar de residencia de Don Quichotte a veces es nombrado "plaine". Por esto, cuando hablamos de la llanura, nos referimos al pueblo de Don Quichotte, Sancho, Aldonza Lorenzo y los parientes y amigos, pues todos estos personajes viven allí.

¹⁶ Ronfard: Escena II, 'Première sortie de Don Quichotte' > Cervantes: I/cap. II/pág. 46-48.

¹⁷ Ronfard: Escena III, 'L'auberge' > Cervantes: I/cap. II/pág. 48-50; I/cap. III/pág. 56-60.

¹⁸ Ronfard: Escena IV, 'Le maître et l'esclave' > Cervantes: I/cap. IV/pág. 63-67. Ronfard: Escena V, 'Les pique-niqueurs' > Cervantes: I/cap. IV/pág. 67-69.

¹⁹ Ronfard: Escena VI, 'L'autodafé' > Cervantes: I/cap. V/pág. 74; I/cap. VI/pág. 77-79; I/cap. V/pág. 75-76; I/cap. VIII/pág. 90.

²⁰ Ronfard: Escena VII, 'Sancho Panza' > Cervantes: I/cap. VII/pág. 91-94.

²¹ Ronfard: Escena VIII, 'Les moulins à vent' > Cervantes: I/cap. VIII/pág. 94-96. Ronfard: Escena IX, 'Ginès de Passamont' > Cervantes: I/cap. XXII/pág. 241-246. Ronfard: Escena X, 'Les comédiens' > Cervantes: II/cap. XI/pág. 713-714. Ronfard: Escena XII, 'La belle Marcelle' > Cervantes: I/cap. XIV/pág. 286-290.

²² Ronfard: Escena XIII, 'L'ambassade de Sancho' > Cervantes: I/cap. XXV/pág. 286-290.

²³ Ronfard: Escena XIV, 'La folie de Don Quichotte' > Cervantes: I/cap. XXVI/pág. 292-293.

²⁴ Ronfard: Escena XVI, 'Sancho dans la plaine' > Cervantes: I/cap. XXVI/pág. 298-299; I/cap. XXIX/pág. 335-336.

al encuentro de Aldonza Lorenzo (Escena XVII²⁵) y también lleva al séquito ficticio de la princesa (integrado por los parientes de Monsieur Quijano y unos cómicos) ante Don Quichotte (Escena XVIII²⁶). Sin embargo, éste no responde; está abatido y distraído. Al final es conducido a su casa.

La penúltima escena (Escena XIX²⁷) rompe la continuidad de la acción. Un personaje que protagonizó una aventura anterior se presenta ahora como el director de un teatrillo de figuras de papel y da a entender al público que lo que han visto hasta entonces ha sido su función de marionetas. Él da paso a la última escena (XX²⁸) en la que Don Quichotte habla directamente a los espectadores renunciando a sus ideales de caballería y a su concepción del mundo. La visión de la realidad provoca su muerte.

La extensión de la novela de Cervantes obligó a Ronfard a seleccionar algunos episodios para su adaptación teatral. Es inevitable preguntarse por los factores que motivaron esa selección. Cuatro son los elementos que se entrelazan a lo largo de las escenas y que dan cohesión a la obra: a) la esencia de la trama cervantina; b) la caracterización de Don Quichotte: caballero andante y enamorado de Dulcinée; c) una defensa de la libertad; y d) el teatro dentro del teatro.

a) La esencia de la trama cervantina

Ciertos episodios son de elección obligatoria para mantener la base argumental de la historia y el personaje central de estas acciones es Don Quichotte: abandona su casa, sale de la llanura y es armado caballero; cuando vuelve a su casa, se enfrenta a la desaparición de sus libros (que han sido quemados) y entonces conoce a Sancho Panza junto a quien vuelve a salir de la llanura; su deseo de actuar como los grandes caballeros legendarios y su amor por Dulcinea aumentan conforme avanza la obra, llevándolo a la locura y al abatimiento físico que conducen a su muerte.

²⁵ Ronfard: Escena XVII, 'Dulcinée'.

²⁶ Ronfard: Escena XVIII, 'La princesse Micomicona' > Cervantes: I/cap. XXIX/pág. 338.

²⁷ Ronfard: Escena XIX, 'Le théâtre de Ginès de Passamont'.

²⁸ Ronfard: Escena XX, 'La mort de Don Quichotte' > Cervantes: II/cap. LXXIV/pág. 1217.

b) La caracterización de Don Quichotte: caballero andante y enamorado de Dulcinée

En la caracterización que Ronfard hace de Don Quichotte es un rasgo fundamental su amor idealizado por Dulcinée. Este sentimiento provoca varias situaciones episódicas: el encuentro con tres parejas de jóvenes dispuestos a celebrar un “picnic”, a los que Don Quichotte exige que reconozcan la belleza suprema de Dulcinée (Escena V), la encomienda a Sancho de llevar una carta de amor a Dulcinée (Escena XIII) y la soledad de Don Quichotte en la sierra, donde pronuncia un monólogo invocando al amor (Escena XIV).

Al oponer los personajes de Dulcinée y Aldonza, Ronfard repite el patrón actancial que organiza la obra de teatro: la oposición entre la ilusión y la realidad. Mientras que Dulcinée es descrita como “haute et souveraine dame” (Escena XV/pág. 118) y “la plus belle demoiselle” (Escena V/p. 44), Aldonza es una joven granjera, asustada por las palabras de Don Quichotte y Sancho, incomprensibles para ella (Escena I/pág. 19; Escena XVII/pág. 126) y a las que ella responde lanzando patatas y tomates.

Esta dicotomía es representada también en la escena II (pág. 25), cuando Don Quichotte dirige palabras de amor a su amada pero una didascalia indica la presencia de Aldonza en el escenario:

“On aperçoit au loin Aldonza Lorenzo qui pèle des patates.

Ô Princesse Dulcinée, dame de ce cœur captif, une grande injure vous m’avez faite en me donnant congé, en m’ enjoignant de fuir votre présence inestimable. Daignez ma dame et souveraine garder souvenir de ce cœur qui souffre tant d’angoisses et de tourments pour l’amour de vous!”

c) Una defensa de la libertad

A lo largo de sus aventuras Don Quichotte encuentra a otros personajes (salvo en la lucha con los molinos de viento en la escena VIII) que comparten el vivir privados de libertad. Jérémie es un esclavo negro maltratado por su dueño al haber perdido un cordero del rebaño (Escena IV) y Ginès de Passamont y sus compañeros van a cumplir condena en las galeras del zar por haber robado el Banco Imperial (Escena IX). Don Quichotte pide al amo y a los guardas que los liberen. El personaje de Marcelle es otro ejemplo pero en

esta escena (XII) ella defiende su propia libertad para amar, al ser acusada de la muerte por amor de Chrysostome.

Un motivo que puede explicar el interés de Ronfard por llevar a escena una defensa de la libertad es el tipo de teatro por el que él abogaba: el teatro experimental, cuyo principal estandarte es la libertad artística sobre el escenario²⁹.

d) El teatro dentro del teatro

Encontramos dos ejemplos de teatro dentro del teatro³⁰. Don Quichotte y Sancho encuentran a un grupo de actores que ensayan antes de su próxima representación (Escena X³¹) y estos mismos actores, acompañados de Samson Carrasco, La gouvernante, Antonia y Le curé, representan ante Don Quichotte la historia de la princesa Micomicona con el objetivo de que éste regrese a su casa (Escena XVIII).

Don Quichotte, al luchar con los molinos, hace que se caigan las pantallas donde éstos han sido reflejados y que forman el fondo del escenario (Escena VIII). El objetivo de este intermedio, que parece un accidente para el público, es el de justificar la entrada en escena de trabajadores del teatro, que se disculpan y dan lugar al entreacto para poder reorganizar el escenario.

Este hecho y, sobre todo, la penúltima escena de la obra (Escena XIX) son fundamentales para romper la ilusión dramática que la representación hubiera podido motivar. Ginès de Passamont, presentado como malhechor y autor de su propia biografía en la escena IX, en este momento se dirige directamente al público como director de un teatro de figuras de papel. Entre las obras que representa está “la merveilleuse histoire de Don Quichotte” (pág. 140). A continuación da paso al último capítulo de esta historia. Ronfard recurre aquí a una mise en abîme al ser el teatro de figurines un reflejo de la acción

²⁹ En la puesta en escena del *TNO* las escenas IV y XII fueron suprimidas para ajustar la duración de la representación, como nos comentó Hélène Dallaire, la responsable de la puesta en escena. Ahora bien, esta omisión hace que la defensa de la libertad presente en el texto de Ronfard se vea muy reducida en el *TNO*.

³⁰ Georges Forestier: *Le théâtre dans le théâtre*. Génova: Droz, 1996, pag. 11: “Il y a théâtre dans le théâtre à partir du moment où un au moins des acteurs de la pièce-cadre se transforme en spectateur”.

³¹ Escena X: ‘Les comédiens’; II/cap. XI/pág. 713-714.

principal³², lo que indica a través de una didascalía: “Ginès de Passamont entre par le fond. Il pousse devant lui un petit castelet éclairé par une rampe de bougies. Ce castelet reproduit exactement la scène et la salle du théâtre où se joue la pièce. Tout le reste de la scène est dans le noir.” (pág. 139)

5. CARACTERÍSTICAS DE LA ADAPTACIÓN

5.1. Actualización de referentes

Como ya dijimos anteriormente, Ronfard modifica ciertos elementos de la obra cervantina con el fin de actualizar la realidad representada y hacerla más cercana al contexto del público de finales del siglo XX. Esta actualización se consigue sobre todo a través de la caracterización de ciertos personajes, cuya presencia en escena puede ir acompañada de música, contribuyendo de esta manera a la ambientación de la obra.

Así, Jérémie, el esclavo negro de la escena IV, sustituye al criado Andrés de la novela de Cervantes (Cervantes: I/cap. IV/pág. 65). Una didascalía al principio de esta escena indica que la referencia es la Luisiana del siglo XIX (Ronfard: Escena IV/pág. 34). La entrada de Jérémie y su amo va acompañada de un lastimero canto espiritual que se hace más trágico conforme el esclavo es golpeado. Estos cantos contrastan con la canción de aleluya que suena cuando Don Quichotte se retira, creyendo haber ayudado al esclavo.

Mientras que en la escena V Don Quichotte pide a tres parejas de enamorados que reconozcan la belleza de Dulcinée, don Quijote hace la misma petición a un grupo de mercaderes toledanos (Cervantes: I/cap. IV/pág. 67). Una didascalía indica que el cuadro de Renoir *Desayuno sobre la hierba* es la referencia para esta escena (Ronfard: Escena V/pág. 42).

Por último, los prisioneros del zar que son conducidos a las galeras (Escena IX) eran, en la novela de Cervantes, unos presos del rey. En esta escena la referencia son las obras de Tolstoi y Dostoiewski y suenan canciones de la región del Volga (pág. 77).

³² Forestier, op. cit., pag. 151: “est mise en abyme théâtrale tout spectacle enchâssé réfléchissant tout ou partie de l’action principale”.

En varias ocasiones las didascalias indican un acompañamiento musical de inspiración española: cuando Don Quichotte sale por primera vez se escucha un “furioso” pasodoble (Escena II/pág. 25), al hablar de su amor por Dulcinée en la escena VII (pág. 58) suena una guitarra, y cuando dicta la carta que Sancho llevará a Dulcinée, la música es de flamenco (Escena XIII/pág. 106). Este color español también es transmitido a través de algunos nombres propios: el vecino que acompaña a Don Quichotte tras su encuentro con las parejas de jóvenes (Escena V) se llama Pierre Alonso, Don Quichotte y Sancho caminan por el campo de Montiel (Escena II/pág. 24) y se refugian en Sierra Morena (Escena IX/pág. 82), y el productor del grupo de cómicos se llama Angulo el malicioso (Escena X/pág. 83).

5.2. El lenguaje. Entre la traducción y la variedad local

Otro elemento que contribuye a acercar el contexto de la representación al público es el lenguaje de algunos personajes.

a) Traducción

Antes de comentar los diferentes registros presentes en la obra de Ronfard, cabe destacar que en ciertas ocasiones este autor pone en boca de sus personajes palabras que traducen de manera bastante fiel el texto de Cervantes. Estas traducciones se encuentran sobre todo en el discurso de Don Quichotte. Compárese la siguiente intervención de Don Quichotte con las palabras de don Quijote:

“À peine le soleil avait-il étendu sur la surface de la terre immense les tresses de sa chevelure, à peine les petits oiseaux, nuancés de mille couleurs, avaient-ils célébré de leurs chants la venue de l'aurore aux doigts de rose [...]” (Escena II/pág. 24)

“Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, [...]” (I/cap. II/pág. 46-47)

Las intervenciones de otros personajes también traducen las palabras de Cervantes, por ejemplo entre el esclavo y su amo:

“Le maître: Seigneur chevalier, le malheur, c’est que je n’ai pas d’argent sur moi. Que Jérémie m’accompagne à la maison et je lui paierai ce qu’il mérite.

Jérémie: Oh non, oh non, Seigneur’. Si j’y vais tout seul avec lui, il m’éco’che’a comme saint Ba’thélemy³³.” (Escena IV/pág. 37)

“El daño está, señor caballero, en que no tengo aquí dineros: véngase Andrés conmigo a mi casa, que yo se los pagaré un real sobre otro. ¿Irme yo con él? —dijo el muchacho—. Mas ¡mal año! No, señor, ni por pienso, porque en viéndose solo me desuelle como a un San Bartolomé.” (I/cap. IV/pág. 65)

b) Variedad local

En general, el discurso de los personajes está condicionado por el contexto lingüístico de la creación de la obra. Ronfard escribió la obra para un público quebequense y la lengua francesa hablada en Canadá en general y en Québec en particular presenta algunas diferencias con respecto al francés europeo. Por ejemplo, en el léxico:

“La gouvernante: C’est pas le moment de *placoter*³⁴ philosophie.” (Escena VI/pág. 56)

“Sancho: En tout cas, c’est plus le temps de *niaiser*.” (Escena IX/pág. 82)

“La directrice: Heye, vous autres, partez pas³⁵ la *chicane*.” (Escena XV/pág. 117)

“Angulo: Je suis *tanné*³⁶!” (Escena XV/pág. 117)

³³ Obsérvese como Ronfard caracteriza el lenguaje del esclavo, que no pronuncia las erres.

³⁴ Para las consultas léxicas hemos utilizado el diccionario: Marie-Éva de Villers: *Multi Dictionnaire de la langue française*. Montréal: Éditions Québec Amérique Inc, 2003. La cursiva que aparece en este y en los próximos ejemplos es nuestra.

³⁵ Obsérvese también en estas intervenciones el uso familiar de las formas negativas, con omisión de la partícula *ne*.

³⁶ A continuación señalamos el sinónimo en francés europeo de estos términos propios de Québec: “*placoter*” (*bavarder*), “*niaiser*” (*embêter*), “*chicane*” (*dispute*), “*tanné*” (*fatigué*).

Al analizar la morfosintaxis también observamos un uso del pronombre *en* propio del francés canadiense; *en* con el verbo *venir* para indicar el lugar de origen³⁷: “L’aubergiste: Regardez-moi qui s’en vient là.” (Escena III/pág. 26). “Aldonza: Viens-t-en si t’es capable.” (Escena XVII/pág. 127).

c) Registro familiar

Esta obra de teatro asocia un registro familiar de la lengua a los personajes de las clases sociales humildes: sirvientes, granjeros, cómicos³⁸. Estos son algunos ejemplos entresacados de las réplicas:

“Antonia: Il’ *s’est sauvé*.” (Escena I/pág. 15)

“Le maître [...]: je châtie sa paresse ou sa *friponnerie*” (Escena IV/pág. 36)

“Monsieur Charles: Maudite race de maudits fous de *bavasseux*.” (Escena V/pág. 47)

“Sancho: J’y comprends pas une *miette*” (Escena VII/pag. 59)

“Le fou: encore une fois je vas pas pouvoir répéter. C’est *chiant*.” (Escena X/pág. 93)

“Ulysse: Le *flop* total.” (Escena XV/pág. 116)

“Sancho: J’ai mangé dans la plaine à *me faire péter la bedaine* [...] Faites-lui la *jasette*”³⁹. (Escena XVIII/pág. 131)

d) Juramentos

Otro rasgo del lenguaje familiar es el empleo de palabras mal sonantes. Además, estos términos son de uso muy frecuente en el francés canadiense. Jean-Pierre Pichette en su obra *Le guide raisonné des jurons*⁴⁰ analiza este fenómeno y distingue varios tipos de *jurons*, que de forma general se agrupan

³⁷ Este uso es considerado un arcaísmo.

³⁸ En la puesta en escena en el *TNO* algunos personajes, como Sancho y Aldonza Lorenzo, hablaban con un marcado acento franco-ontariano. Se mantiene así la asociación entre un registro de la lengua menos cuidado y las clases bajas.

³⁹ Señalamos un sinónimo perteneciente al registro estándar para cada uno de estos términos familiares: “se sauver” (*s’en fuir*), “friponnerie” (*espèglerie*), “bavasseur” (*bavard*), “miette” (*rien du tout*), “chiant” (*très ennuyeux*), “flop” (*échec*), “manger à se faire péter la bedaine” (*manger beaucoup*), “péter” (*briser*), “bedaine” (*ventre*), “jasette” (*bavardage*).

⁴⁰ Jean-Pierre Pichette: *Le guide raisonné des jurons*. Montreal: Les Quinze, 1980.

bajo esta palabra. Así, habla de “injure” si el término es religioso⁴¹ y, en la obra de Ronfard, encontramos como ejemplo “sacrement”⁴² y otros dos términos derivados de “sacre”⁴³: “Jérémie: Dans ce cas-là, laissez le monde où ils sont comme ils sont et vous mêlez pas de leu’s affai’es, *sac’ament*.” (Esc. IV/pág. 40); “Aldonza: Votre amour *je m’en sacre*.” (Esc. XVII/pág. 127); “Sancho: *Au plus sacrant!*” (Esc. IX/pág. 82).

Algunos de estos términos pueden percibirse de dos maneras: como blasfemos, si aluden a la religión, o como enfatizadores de sentimientos. Es el caso de “hostie”, que puede simbolizar el Cuerpo de Cristo o un pedazo de pan⁴⁴. En una ocasión Sancho lo utiliza para intensificar una queja: “Sancho: Où est-ce qu’elle [la lettre] est, *hostie?*” (Esc. XVI/pág. 122).

Una manera de camuflar un *juron* es sustituirlo por otra palabra parecida fonéticamente⁴⁵. En los siguientes ejemplos “sacrifice” puede ocultar “sacré fils” y “Christopher” sugiere “Christ”: “Ulysse: Faut vivre avec son temps, *sacrifice*.” (Esc. XV/pág. 117); “Sancho: *Christopher!*” (Esc. XVII/pág. 127).

e) Registro formal

Sin embargo, el francés de Don Quichotte, como no podría ser de otra manera para ser fiel a la caracterización del personaje cervantino, es literario, ampuloso y arcaizante. En las siguientes intervenciones encontramos, respectivamente, términos literarios y formas verbales en imperfecto de subjuntivo:

“Peut-être êtes-vous deux gracieuses dames qui devant la porte de ce château *folâtrant* et prennent leurs *ébats*.” (Esc. III/pág. 29)

“Il faut Sancho que tu deviennes le messenger de mes amours car dans les livres de chevalerie, il n’y eut jamais de passion sublime qui ne se *traduisît* en écrit et il n’y eut jamais d’écrit amoureux dont ne se *chargeassent* point les écuyers servants.” (Esc. XIII/pág. 108)

También es cierto que algunos personajes pertenecientes a una clase social humilde adaptan su registro al hablar con Don Quichotte, haciéndolo entonces

⁴¹ Ibid. pág. 30.

⁴² Ibid. pág. 255.

⁴³ Ibid. pág. 252.

⁴⁴ Ibid. pág. 30.

⁴⁵ Ibid. pág. 33.

más formal, como en el caso de L'aubergiste: "Monseigneur, excusez-les, nos duchesses sont tout excitées par la surprise de votre arrivée. (*Aux filles:*) Heye, maintenant ça va faire! (*À Don Quichotte:*) Que votre grâce m'accorde la grâce de pénétrer dans mon domaine." (Escena III/pág. 30).

5.3 Humor a través de la palabra y la provocación

El humor es un componente fundamental de esta obra y la representación provoca la risa del espectador a través de varios procedimientos. Los personajes cuya caracterización destaca por contener rasgos cómicos son, sobre todo, Sancho⁴⁶ y Aldonza Lorenzo. Sancho tiene problemas para entender o repetir las palabras de Don Quichotte. Por ejemplo, en la escena XI Don Quichotte intenta consolarlo por la pérdida de su asno⁴⁷ con estas palabras: "Renforce ton âme, mon bon compagnon. Élève-toi dans tons affliction et retiens le torrent de tes larmes comme fit Énée quand il s'arracha de Didon." (pág. 99) A las que Sancho responde así: "Didon, Didon, c'est quoi Didon? Connais pas Didon et Néné non plus et mes torrents de friction encore moins. Il s'agit pas de mon âme, il s'agit de mon âne, mon Grison⁴⁸, mon tout doux, mon petit bouchon. Je pleure là. Moi, je pleure." (pág. 99-100). Y cuando Sancho revela a Don Quichotte que el ladrón ha sido Ginès de Passamont, su señor le dice: "Cet homme que nous avons libéré de ses chaînes! Observe bien, Sancho, jusqu'ou peuvent aller la bassesse et l'ingratitude humaines. Avec toi je les déplore." (pág. 100). Entonces Sancho contesta: "Moi je déplore rien du tout. Je pleure, c'est pas la même chose." (ibid.). La desolación del llanto recibe un toque de humor en la manera en la que Sancho llora. Una

⁴⁶ En *TNO* Sancho también hablaba con cierto tartamudeo. Este hecho no fue del agrado de todos los espectadores que conocían la obra de Cervantes, pues pensaban que el tartamudeo podría ser utilizado, de forma peyorativa, como símbolo de falta de lucidez.

⁴⁷ El episodio de la novela de Cervantes que Ronfard retoma en esta escena (Escena XI: 'Sancho dépossédé de son âne') no aparece en la primera edición, la *princeps*, sino en la segunda edición de Juan de la Cuesta. Así lo señala Francisco Rico, en cuya edición este fragmento puede leerse en el apéndice (pág. 1233-1234).

⁴⁸ A diferencia de Cervantes, Ronfard sí da un nombre propio al asno de Sancho, "Grison", que parece ser un derivado de "gris". Rossinante derivaría de "la vieille rosse" (Escena I/pág. 21). En esta obra de teatro Rossinante y Grison son realmente dos bicicletas, una más grande y otra más pequeña.

didascalia señala: “Il pleura. Ses sanglots progressivement deviennent des ha ha d’âne” (pág. 98).

Las palabras de Aldonza Lorenzo (Escenas I y XVII) reflejan un gran nerviosismo; son frases cortas en las que hay repeticiones, comparaciones y marcas de la lengua oral. Sus primeras palabras en escena son las siguientes:

“Ben moi là hier au soir, j’achevais de ramasser les patates dans le champs de la butte-à-Grégoire, puis, d’un seul coup, il y a ce monsieur Quijano qui s’est dressé devant moi comme un épouvantail, puis je lui ai dit qu’il s’en aille, que j’avais pas de temps à perdre, que je voulais finir mon travail avant la nuit. Puis il s’est approché. Alors moi, j’ai reculé. [...]. Mais il avançait, il avançait. Il avait les yeux brillants comme un diable. Alors moi j’ai pris ce que j’avais sous la main, mes patates” (Escena I/pág. 19).

Estas palabras adquieren un mayor efecto cómico junto al resto de elementos de la puesta en escena. En el *TNO* la actriz iba vestida de granjera (su ropa imitaba la de un espantapájaros) y adoptaba un fuerte acento franco-ontariano. La impresión sobre el público de esta primera aparición de Aldonza en el escenario es fundamental para crear el contraste, muy cómico también, entre la Aldonza real y la Dulcinée idealizada de la que hablábamos antes.

En la obra de Ronfard Dulcinée aparece en escena, a diferencia de la novela de Cervantes en la que sólo se habla de Dulcinea. En la escena VII una didascalia indica su presencia (guardando una referencia a Aldonza: una patata) mientras Don Quichotte declama un poema dedicado al amor⁴⁹: “Dulcinée transfigurée, semblable à une madone de Giotto ou une icône orthodoxe avec son auréole d’or, une patate à la main, apparaît au loin dans un grand cadre richement décoré et rayonnant lui aussi.” (pág. 58)

Ronfard también provoca situaciones cómicas a través de alusiones obscenas, por ejemplo en el albergue (Escena III) donde Don Quichotte es recibido por las jóvenes Roberte y Donaldá. Así responden a las palabras de su patrón:

⁴⁹ En el *TNO* se aumentó la comicidad de este momento pues Dulcinée era Aldonza Lorenzo, la cual llevaba un vestido parecido a los de las *Meninas* de Velázquez.

“Roberte: Aïe, boss⁵⁰, il me fait peur avec sa lance. Donald: Elle est trop longue et pointue. Roberte: Je te le laisse. C’est pas ma taille.” (Escena III/pág. 28)

En su novela, Cervantes también dejaba clara la profesión de las mozas que don Quijote encuentra a las puertas de la venta (I/cap. II/pág. 48-49). En la obra de teatro encontramos otros ejemplos en la escena V pero en este caso Ronfard inventa la caracterización de los personajes, unas parejas de jóvenes enamorados:

“Hortense: (poussant un cri) Léon. Au secours.

Léon: Qu’y a-t-il ?

Hortense: Une mouche, un moustique, une araignée, une guêpe. Sous ma chemise.

Léon: Laissez-moi faire. Hortense Labelle.

Hortense: Ne profitez pas de l’occasion.

Léon: M’en croyez-vous capable?

Hortense: Mais je l’espère bien.” (Escena V/pág. 43)

6. CONCLUSIÓN

Ronfard sabe acercar la obra de Cervantes al público franco-ontariano de su tiempo y no sólo a través de la modificación y la actualización de ciertos personajes, sino también a través de la humanidad y la complicidad que transmiten Don Quichotte y sus compañeros. Sin duda, la intención de este autor era dejar patente la naturaleza ficticia del teatro, y consigue que los espectadores comprendan la oposición entre realidad e ilusión que esta obra lleva a escena.

Ronfard combina la traducción de la obra de Cervantes con la adaptación y la creación de nuevos elementos. Preserva la esencia quijotesca en esta pieza teatral con una puesta en escena moderna. Hace que los espectadores compren-

⁵⁰ El anglicismo “boss” significa *patron, maître*. Otros ejemplos son: “Ginès de Passamont: C’est le gros party.” (*fête*; Escena X, pág. 90). “Sancho: On avait du fun.” (*plaisir*; Escena X, pág. 93). Aunque Ronfard no utiliza muchos anglicismos, éste fenómeno es propio del francés canadiense (sobre todo fuera de Québec) debido al contacto entre las lenguas inglesa y francesa.

dan los deseos y sentimientos de Don Quichotte, con quien se divierten y se ríen, a quien admiran y de quien se compadecen. Por todo ello consideramos que con el camino de *Don Quichotte* por los escenarios canadienses se añade un capítulo muy interesante a la recepción de la novela de Cervantes fuera de España.

BIBLIOGRAFÍA

- CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha* (ed. dir. Por F. Rico). Barcelona: Crítica (Instituto Cervantes), 1998.
- FORESTIER, Georges: *Le théâtre dans le théâtre*. Génova: Droz, 1996.
- GAUDREAU, Guy: *Le Théâtre du Nouvel Ontario. 20 ans*. Sudbury: Édition TNO, 1991.
- PAVIS, Patrice: *Dictionnaire du Théâtre*. París: Éditions sociales, 1980.
- PICHETTE, Jean-Pierre: *Le guide raisonné des jurons*. Montreal: Les Quinze, 1980.
- RONFARD, Jean-Pierre: *Don Quichotte*. Québec: Leméac, 1985.
- RYNGAERT, Jean-Pierre: *Lire le théâtre contemporain*. París: Dunod, 1993.
- VILLERS, Marie-Éva de: *Multi Dictionnaire de la langue française*. Montréal: Éditions Québec Amérique Inc, 2003.